

## **CONTRIBUTI PER UNA STORIA DEI CULTI E DELL'ARTE NELLA TOMI D'ETÀ ROMANA**

DI

GABRIELLA BORDENACHE

Nell'aprile del 1962, sull'area dell'ex stazione della città di Costanza, durante i lavori di sterro per le fondazioni di un grande immobile, è apparso un deposito di ben 24 pezzi scultorei — sculture a tutto tondo e rilievi — accuratamente disposti in una fossa profonda (fig. 1).

Questo singolare ripostiglio di sculture cultuali è di un interesse unico per la storia dei culti e dell'arte a Tomi, in epoca romana. Esso sarebbe stato altrettanto prezioso da un punto di vista più strettamente storico qualora si fosse potuto stabilire stratigraficamente l'epoca del seppellimento non comune di tanti pezzi votivi: ma le speciali condizioni del ritrovamento hanno impedito le attente osservazioni stratigrafiche necessarie a una simile determinazione dato che, nel rapido ritmo di lavoro di un cantiere moderno, al momento della scoperta (quando cioè è apparsa la testa della statua principale che sembrava dominare il deposito, vedi fig. 1) era già stato radiato uno strato di terra di circa 1 m. e distrutto per sempre il rapporto organico tra la fossa votiva e il livello di calpestio antico nel quale era stata aperta. Il che non esclude, naturalmente, la possibilità di ipotesi di lavoro basate sui dati storici noti della metropoli pontica al momento del trionfo del cristianesimo, quando le immagini delle divinità pagane venivano spietatamente distrutte e uno o più fedeli tentarono di salvarle.

I vari pezzi, quanto mai disparati dal punto di vista qualitativo, testimoniano dell'affrettato accostamento al momento del seppellimento: presso statue a tutto tondo a grandezza naturale sono state deposte statue mezzanelle, statuette, nonché rilievi votivi di tipo corrente, alcuni addirittura prodotti del più modesto artigianato; presso divinità greche maggiori o minori — quali Afrodite, Asclepio, Dioniso, i Dioscuri, le Charites, Hekate — divinità locali (il cavaliere trace) e orientali — Cibebe, Isis, Mithras, Glycon.

L'intero lotto è stato pubblicato immediatamente da V. Canarache, A. Aricescu, V. Barbu, A. Rădulescu in una prima e rapida edizione apparsa nel settimanale *Contemporarul* del 20.VI.1962, poi presentato da A. Rădulescu al Congresso di studi classici svoltosi a Plovdiv nel maggio 1962. *Vox ruit*. Una serie di articoli di rapida divulgazione già corre nel mondo per dare una prima informazione di questa singolare scoperta, nei suoi molteplici aspetti, mentre un elegante album con riproduzioni di tutti i pezzi è apparso proprio in questi giorni, edito dalla Libreria scientifica<sup>1</sup>.

Non è che l'inizio di una lunga serie di pubblicazioni tese a chiarire i molti problemi posti da questo bizzarro deposito così variato per le qualità artistiche, il numero e la natura delle divinità ch'esso comprende. Dobbiamo premettere che la maggior parte delle divinità rappresentate nella serie della microstatuaria e dei rilievi è ben nota, tipologicamente e stilisticamente, nel patrimonio figurato del Ponto Sinistro e specialmente di Tomi, anche se alcuni pezzi paiono a tutta prima un ἀπαξ per quanto riguarda la Mesia inferiore; in categorie tipologiche ben note rientrano infatti le immagini mezzannelle o di piccolo formato nonché i rilievi di Ecate (fig. 4) — sia di tipo arcaistico, sia del tipo altrettanto comune con chitone altocinto e apodygma, — ; Asclepios seminudo e barbato, i Dioscuri (gruppetto frammentario), Cibeles in trono; i rilievi votivi di proporzioni diverse ma tutti di serie — alcuni addirittura sciatti e grossolani — dedicati a Hermes, Selene, le Grazie (in cui le tre fanciulle, avvinte nello schema ben noto, sembrano incoronate da tre Nikai, fig. 5), Dionysos (due rilievi, in uno dei quali il dio è chiamato Kathegemon fig. 2), il cavaliere trace (4 rilievi dei quali uno riprodotto a fig. 3), Mithras. Ma accanto a questo materiale di proporzioni ridotte che, ripeto, è comune merce di carattere votivo, quattro pezzi s'impongono senz'altro alla nostra attenzione: il grande serpente (fig. 6—7), un'edicola dedicata alle due Nemesi (fig. 9), la dea marina con alto scettro (fig. 14—17), il colossale busto ritratto di una sacerdotessa d'Iside (fig. 20—21). Tali pezzi, di un interesse tutto particolare, per quanto riguarda la storia religiosa ed artistica di Tomis nel suo periodo di massimo sviluppo (sec. II—III e.n.) e, più largamente, del mondo greco-orientale col quale Tomis era in stretto contatto, ci offrono elementi del tutto nuovi per determinare, in quel crogiuolo che era Tomis, correnti d'arte e riflessi d'ambiente. A questi pezzi è dedicato il nostro studio.

<sup>1</sup> V. Canarache, *Cîteva concluzii în legătură cu descoperirea tezaurului de statui antice de la Tomis*, in *Arhitectura* R.P.R., I, 1963, p. 56 ss; Idem, *The Archaeology Museum in Constantza*, in *Arts in the Rumanian People's Republic*, No. 23, 1963, p. 18 ss; V. Canarache, A. Aricescu, V. Barbu, A. Rădulescu, *Le dépôt des monuments sculpturaux récemment découverts à Constantza*, in *Acta Antiqua Philippopolitana*, Studia Archaeologica, Serdicae, 1963, p. 133 ss.; idem, *Tezaurul de sculpturi de la Tomis*, Editura științifică, București, 1963; P. Constantin, *Nuove scoperte archeologiche a Tomi*, in *Archeologia*, Rassegna di Studi e Ricerche I, 1962—63, p. 9 ss; V. V. Karakulakov, *Централ археологическая находка в Румынский Непродной Печенгбуке* (Una straordinaria scoperta archeologica nella R.P.R.), in *VPI*, I, 1963, p. 197 s.

## I

Il primo, dal punto di vista cronologico, è il gran serpente su base circolare. (Inv. 2003) Fig. 6—7<sup>2</sup>.

Strettamente associato agli dei e agli uomini, il serpente appare in innumerevoli monumenti figurati dell'arte antica che vanno — per restare nel campo dell'antichità classica — dall'epoca arcaica a quella romano bizantina; sia in opere plastiche e pittoriche a carattere cultuale-misterico, mantico, profilattico e etonio (presso Apollo, Zeus Ktesios e Meilichios, Asclepios, Dionysos-Sabazios, Athena, Isis e Sarapis, Hades Ploutos, Mithras), sia nella scultura funeraria ad esprimere forse l'anima del morto che scende silenziosamente nelle viscere della terra<sup>3</sup>. In epoca romana, un grande serpente o due serpenti affrontati in schema araldico rappresentano un genio genericamente benefico<sup>4</sup> (l'Agathodaimon dei Greci, il Bonus Euentus dei Romani): basti citare il noto rilievo di Delos e numerose pitture di Larari pompeiani o ercolanensi<sup>5</sup>. In queste rappresentazioni così numerose che varie dal punto di vista artistico ed esegetico, il serpente è tuttavia uniformemente rappresentato; avvolto su se stesso, strisciante sulla terra, attorcigliato su un tronco d'albero, sul bastone d'Asclepio o dietro lo scudo d'Athena, oppure guizzante tra i capelli di Medusa esso è reso sempre realisticamente, con le caratteristiche salienti della sua natura di rettile che può essere favorevole o nefasto all'uomo, molle, misterioso, insinuante, forté sempre.

Nella nostra scultura invece il serpe ha una forma ibrida: il gran corpo squamato di un'eccezionale lunghezza è avvolto in possenti spire; la coda però termina con un ciuffetto peloso e la testa è del tutto sconcertante, composta com'è di elementi eterogenei: un muso che sembra di cane con occhi socchiusi, grandi orecchie e capigliatura umana, che scende in lunghe ciocche appena ondulate lungo il collo ricurvo. Il rendimento sobriamente calligrafico delle squame serpentine che diminuiscono gradatamente verso la testa, il trattamento dei capelli a rare ciocche che non indulge agli effetti pittorici cari all'arte romana a cominciare della tarda epoca antonina, il profilo semplice della base, ci inducono a datare questa scultura nei primi decenni della seconda metà del II secolo e.n. (150—170 e.n.).

Una sola volta — nella tradizione scritta e figurata dell'antichità — il serpente assume una forma ibrida come la scultura che noi presentiamo, volutamente composta di elementi diversi: e cioè un gran corpo di serpente al quale si è applicata abilmente una testa „che somiglia in certo qual modo a una testa umana”, e questo mostruoso serpe è Glycon che il falso profeta Alessandro di Abonotichos (nome con grafia incerta: Abonoteichos, Abonotichos, Abonutichus) presentò quale teofania di

<sup>2</sup> Alt. m. 0,66; Lungh. del rettile svolto m. 4,76. Quasi in perfetto stato di conservazione. Insignificanti erosioni alla base. Spezzata la prima ciocca di capelli a destra.

<sup>3</sup> Fr. Cumont, *Le symbolisme funéraire*, p. 393.

<sup>4</sup> EAA I, p. 134, f. 196, s.v. Agathodaimon (ivi bibliografia).

<sup>5</sup> *ibid.* IV, p. 479, f. 563—4, s.v. Lari.

Asclepio nella sua città natale, al tempo di Antonino Pio. Questo impostore, uno dei tanti che pullulavano nelle province orientali dell'impero e che contribuirono al totale discredito dei vecchi dèi pagani, non avrebbe avuto tanta notorietà se Luciano, che fu il suo nemico personale, non gli avesse dedicato il curioso trattato *Ἀλέξανδρος ἡ ψευδόμαντις*, nel quale svela — con ricchezza di particolari e il suo ben noto spirito caustico — la grossolana mistificazione delle sue profezie e dei suoi misteri.

Il circostanziato trattato luciano da una parte, la documentazione archeologica dall'altra (monete di Abonotichos e di Nicomedia, nonché gemme con l'immagine di Glycon) han fatto sì che già negli ultimi decenni del sec. XIX storici, storici delle religioni e numismatici abbiano dissertato sulla superchieria di Alessandro e, per estensione, sul disordine delle idee che turbò il mondo romano al tempo degli Antonini e dette vita alle più grossolane superstizioni e ai più incredibili culti. Le ricerche d'insigni studiosi quali Fr. Cumont<sup>6</sup>, F. Lenormant<sup>7</sup>, E. Babelon<sup>8</sup>, punto di partenza di tutta una serie di studi<sup>9</sup> del più alto interesse, sono tuttora valide per quanto riguarda la conoscenza e la diffusione del culto, dell'oracolo e dei misteri di Glycon sulle tracce di Luciano, della numismatica e della glittica; e un interessante studio di A. Stein<sup>10</sup>, prendendo in esame tutti i personaggi storici secondari citati nel libello di Luciano, (i deuteragonisti, come egli dice) ha permesso di inserire in un ineccepibile e fermo quadro storico la straordinaria avventura di questa falsificazione che crediamo utile riassumere nelle sue linee essenziali: nato verso il 105 dell' e.n. ad Abonoteichos, il nostro Alessandro, iniziato a pratiche di magia sin dalla prima giovinezza, sembra aver installato nella sua città natale il culto di Glycon verso il 145, ottenendo sin dagli inizi un successo totale e clamoroso: non ignaro che il culto del serpente nelle religioni asiatiche è antichissimo, e innestandosi sul culto di Asclepio, di vecchia tradizione nella sua città, egli adattò a un grosso serpe addomesticato, che si era procurato a Pella in Macedonia, una testa di tela dipinta che somigliava in certo qual modo a una testa umana (Luciano, c. 12; 16; 18; 26), riuscendo facilmente a far credere ai suoi creduli concittadini a una reincarnazione di Asclepio. Il nome di Glycon è stato verosimilmente scelto da Alessandro quale nome propiziatorio (come ad es. l'attributo

<sup>6</sup> Fr. Cumont, *Alexandre d'Abonoteichos. Un épisode de l'histoire du paganisme au II<sup>e</sup> siècle de notre ère*, in *Mémoires couronnées par l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 1887. Purtroppo non ho avuto la possibilità di consultare questo studio che, a giudicare dai riflessi in opere ulteriori, è stato di fondamentale importanza nell'evoluzione della ricerca. Cfr. dello stesso A., *Alexandre d'Abonotichos et le Néo-Pythagorisme*, in *Rev. de l'hist. des religions* 86, 1922, p. 202 ss.

<sup>7</sup> *Un monument du culte de Glykon*, in *Gaz. Arch.* IV, 1878, p. 179 ss.

<sup>8</sup> *Le faux prophète Alexandre d'Abonotichos*, in *Revue Numism.* IV, 1900, p. 1 ss.

<sup>9</sup> Tra questi citiamo: Otto Weinreich, *Alexander der Lügenprophet und seine Stellung in der Religiosität des zweiten Jahrhunderts*, in *Neue Jbb. f. das Klass. Altertum*, 47, 1921, p. 129—151; E. de Faye, *Alexandre d'Abonotichos a-t-il été un charlatan ou un fondateur de religion?*, in *Revue d'hist. et de philos. religieuses*, 5, 1925, p. 201—207; Marcel Caster, *Commentaires sur Alexandre ou le faux prophète de Lucien*, Paris, 1938.

<sup>10</sup> Zu Lukians *Alexandros*, in *Strena Buliciana* 1924, p. 237 ss. Cfr. dello stesso A., *Die Legaten von Moesien*, 1940, p. 44, 120, 121, 123.

Meilichios di Zeus o il nome di Agathodaimon) — il dio dolce, buono, benevolo <sup>11</sup>. Nonostante la grossolana messa in scena deprecata, derisa, aspramente criticata da Luciano, il nuovo dio — che sin dall'inizio ebbe virtù oracolari <sup>12</sup> e, ben presto, feste solenni di carattere misterico a similitudine di quelle eleusine (c. 38) — ebbe innumerevoli adepti non soltanto tra le primitive genti dei paesi situati intorno alla Paflagonia (Bitinia, Ponto, Galazia, Cilicia, Tracia), — „genti di mente ottusa ed incolta (c. 17)” — ma su tutta l'area dell'impero. Alti dignitari romani consultano l'oracolo: tra questi M. Sedatius Severianus, senatore e legato della Cappadocia verso il 161; Publius Mummius Sisenna Rutilianus, figlio di un console, egli stesso console nel 146, governatore della Mesia Superiore nel 150, verso il 163 proconsole dell'Asia che, sessantenne, arrivò persino a sposare, in seguito a un oracolo, la figlia che Alessandro proclamava d'aver avuto con Selene (tra il 162 e il 165). Persino l'imperatore filosofo Marco Aurelio non sdegnò di consultare l'oracolo di Abonotichos prima di partire per la sua spedizione contro i Marcomanni (nel 166 e.n.; c. 48)

Nessuna meraviglia dunque che, grazie ai suoi stretti legami con i più alti dignitari dell'impero, il falso profeta sia riuscito ad ottenere dall'imperatore persino l'inaudito favore di mutare il nome di Abonotichos in quello di Ionopolis <sup>13</sup> e il diritto di batter moneta con la propria immagine e quella del nuovo dio (ai tempi di Marco Aurelio e Lucio Vero, verso il 163 e.n., c. 58) <sup>14</sup>. Il nome di Ionopolis si conservò sino alla fine del mondo antico e sussiste tuttora nell'attuale nome di Ineboli che sorge sulle rovine della cittadina antica.

L'astuto indovino morì verso il 175 (prima di quest'anno però) ma l'oracolo continuò a funzionare con successo, dato che Alessandro „poteva vaticinare anche dopo morto” secondo il verdetto di Rutiliano (c. 60). Quanto tempo si sia prolungato il successo dell'oracolo non si può stabilire con precisione: Glycon appare costantemente sulle monete di Abonotichos-Ionopolis sino a Treboniano Gallo, ma questa data non rappresenta la fine del culto bensì la fine delle emissioni monetarie locali di Ionopolis, come, in linea generale, di tutte le città greche delle province orientali dell'impero.

Grazie a una notizia di Athenagoras (Πρεσβεία περὶ χριστιανῶν, p. 35, ed. Schärz) immediatamente dopo la sua morte, Alessandro venne

<sup>11</sup> L'ipotesi del Babelon (l. c. p. 13) che il nome di Glycon sia stato inventato da Alessandro è inaccettabile alla luce dei dati dell'onomastica greca. Vedi ad es. EAA III, p. 964, s.v. *Glycon* 1-4.

<sup>12</sup> In stretti rapporti, per speciale cura di Alessandro, con i più celebri oracoli del tempo quale Claros, Didyma e Mallos (Luciano, c. 29).

<sup>13</sup> Tale cambiamento di nome dev'essere certo in stretto rapporto col nuovo culto: secondo il Cumont (l. c. p. 13), sarebbe in onore di Ion, figlio di Apollo e Creusa, conseguentemente fratello di Asclepio; secondo il Babelon invece (l. c. p. 28), più verosimilmente, mi pare, Ἴών = Ἴζω sarebbe sinonimo di Glycon, come appare in una gemma gnostica ove un serpente a testa leonina radiata ha i tre nomi di ΧΝΟΥΒΙΣ, ΓΑΥΚΩΝΑ, ΙΑΩ (EAA III, p. 971 s.v. gnostiche gemme).

<sup>14</sup> Cap. 58. Su questo problema vedi oltre p. 161.

eroizzato <sup>15</sup>: e a Parium, in Mysia, esisteva il suo cenotafio sormontato da statua; da profeta così era salito al grado di *heros*, in cui onore si compivano sacrifici e feste, come per un dio.

Negli ultimi decenni nessun elemento nuovo era venuto ad aggiungersi ai dati conosciuti sul falso profeta; e l'incredibile storia di superstizione e di credula ignoranza minacciava di perdere i suoi ultimi adepti, quando la nuova scoperta di Tomis la riporta di nuovo sul primo piano della discussione archeologica.

Delle numerose immagini del dio di cui ci parla Luciano (c. 18), sia pitture sia rilievi sia statue a tutto tondo, di bronzo e di argento — γραφαί τε ἐπὶ τούτῳ καὶ εἰκόνες καὶ ἑξάνα, τὰ μὲν ἐκ χαλκοῦ, τὰ δὲ ἐξ ἀργύρου εἰκασμένα — nessuna era giunta sino a noi; e la documentazione iconografica era limitata alle sommarie rappresentazioni delle monete di Abonotichos-Ionopolis (fig. 6, b—c; 7, b—c) e di Nicomedia. La scultura di Costanza si può considerare dunque la prima immagine di culto del dio, il primo documento della grande arte incommensurabilmente più prezioso, dal punto di vista tipologico, delle modeste immagini monetarie, fatalmente compendiarie. Il serpente è di quell'eccezionale lunghezza di cui parla Luciano <sup>16</sup>. In cambio ci offre dettagli di cui Luciano non fa neppure cenno: e cioè la coda, terminante con un ciuffetto peloso, e gli elementi misteriosi e sconcertanti della testa abilmente composta in tela dipinta, sulla quale si basava il successo dell'impostore; essa creava il *monstrum*, nel senso classico della parola, che, visto nella penombra di un piccolo ambiente (c. 16), impressionava gli animi creduli e superstiziosi degli uomini del tempo — siano essi stati romani o barbari, alti dignitari o poveri uomini.

Si deve alla scultura tomitana di poter cogliere, per la prima volta, in tutti i suoi particolari, l'aspetto del nuovo dio; perché Luciano, pur così ricco d'informazioni e dettagli per quanto riguarda la colossale impostura degli oracoli e delle feste misteriche — nel fuoco sostenuto e mobile della sua indignazione contro ogni forma di esibizione degradante — è quanto mai sommario e fugace nel descrivere la testa, appena accennando al suo generico aspetto antropomorfo <sup>17</sup>. E su questa guida incerta archeologi e numismatici si erano sforzati di «leggere» l'immagine di Glycon di Abonotichos-Ionopolis per quasi un secolo; anch'essa riproduzione sommaria del vero Glycon e delle opere plastiche che lo rappresentavano. Per questo, l'immagine monetaria, spesso abbastanza corrosa, era stata finora interpretata con una certa imprecisione: la speciale chioma del

<sup>15</sup> Cfr. anche un'iscrizione della Mesia, CIL III, 8238 dedicata a Giove e a Giunone, a due serpenti — maschio e femmina (*dracco* e *draccena*) — e all'indovino Alessandro, senza rapporto diretto tra la coppia di serpi, come ha dimostrato il Groag (*Eranos* 1909, p. 251—255), e Alessandro stesso.

<sup>16</sup> Cap. 15. Un serpente così lungo che, pur avvolto intorno al collo e al torace di Alessandro, ricadeva con la coda sino a terra.

<sup>17</sup> Cap. 12. ἐπιποίητο δὲ αὐτοῖς πάλαι καὶ κατεσκευάστο κεφαλὴ δράκοντος ὁθονίνης ἀνθρωπόμορφόν τι ἐπιφαίνουσα; cap. 16: τοσοῦτον δράκοντα πεφηνέναι, ἀνθρωπόμορφον; cap. 18: ... καὶ τὸ πρόσωπον ἀνθρώπῳ ἑοικώς; e specialmente cap. 26: διὰ τῆς κεφαλῆς ἐκείνης τῆς μεμηχανημένης πρὸς ὁμοιότατα διείρας.

dio, che cade lunga da sommo il capo, era stata considerata quale „un appendice au cou, qui ressemble tantôt à une barbe longue et touffue, tantôt à un collier de crins”<sup>18</sup>; la testa è dichiarata quando d'uomo, quando di cane.

Ora, un semplice sguardo alle fig. 6—7 ci permette di chiarire, alle luce del nuovo documento, imprecisioni e contraddizioni descrittive: nel linguaggio compendiario della monetazione imperiale, l'immagine riprodotta sulle monete della città residenziale dell'oracolo è *identica* a quella della scultura tomitana; con un muso appuntito forse di cane<sup>19</sup> e la lunga capigliatura che le conferisce il vago aspetto antropomorfo cui accenna Luciano e che, nella veduta di profilo, può produrre la falsa impressione di una barba.

Per finire con le rappresentazioni monetali relative al culto di Glycon battute nella città di Abonotichos, attiro l'attenzione su un altro tipo che, per la grande usura del conio conservato (dell'epoca di Alessandro Severo), appare di lettura incerta (fig. 8): un'immagine seduta in lunga veste — chitone e himation, — una patera nella destra protesa, un grande serpente arrotolato intorno al corpo, il capo proteso verso la patera, la coda lunga sino a terra. Babelon e Reinach, primi editori della moneta<sup>20</sup>, hanno proposto, sotto forma ipotetica, l'identificazione con una Tyche. Ma data l'improbabilità di un'associazione Tyche-Glycon (tanto più che la popolarissima dea non è presente nei tipi monetali della città) mi domando se non si tratti piuttosto di quell'immagine di se stesso che Alessandro, con la dovuta autorizzazione imperiale, era riuscito a far battere sulle monete della sua città nativa (c. 58): e il falso indovino sarebbe rappresentato qui in lunghe vesti divine — „vesti degne di un dio” come dice Luciano (c. 15), i fluenti capelli inanellati (c. 11) cinti da corona, con il serpente avvolto intorno al corpo in modo così singolare; nella destra protesa egli sembra tenere quella phiale con il famoso uovo pescato nell'acqua (nel quale egli aveva precedentemente chiuso un serpentello simbolo di Asclepio)<sup>21</sup> della scena chiave di tutta la storia. Mi sembra che i capelli lunghi solo sino alla base del collo e non ricadenti in lunghi boccoli sulle spalle, come nelle statue di Tyche, siano un argomento decisivo a favore della nostra ipotesi. Il fatto che Luciano (c. 58), il quale certo non era un numismata, parli di un'unica moneta che da una parte avvisa l'immagine di Glycon dall'altra quella di Alessandro — ossia

<sup>18</sup> E. Babelon, l. c. p. 20. Inoltre E. Babelon et S. Reinach, *Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure*, 1925 I, 1, nel presentare lo stesso tipo monetario, oscillano nella descrizione: sul rovescio di due monete d'Antonino Pio (p. 168, Nr. 8—9, Tav. XVII, 12—13) il serpente Glicone, secondo gli autori, ha „une barbe épaisse (mais non la tête humaine)”; mentre su una moneta di Marco Aurelio (p. 169 N. 12, Tav. XVII, 16) Glicone avrebbe „une tête humaine (?) avec de longs cheveux et une barbe pointue”; infine su una moneta di Geta (p. 170 N. 15, Tav. XVII, 19) „Glycon dressé à dr. sur une base ornée a une tête de chien”.

<sup>19</sup> Sulle qualità taumaturgiche dei cani e sul loro ruolo nel culto di Asclepio vedi E. Babelon, l. c., p. 23.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 170 N. 16, Tav. XVII, 20 „Femme tourelée (la Tyché?) assise à gauche...” Il disegno da noi riprodotto a fig. 8 è eseguito dal calco gentilmente inviatomi dal Cabinet des Médailles di Parigi.

<sup>21</sup> Cap. 14 „τὸ ὄν ἐκεῖνο, ἐν ᾧ ὁ θεὸς αὐτῷ κατεκέλευστο”.

di una moneta *impossibile* nel quadro della monetazione imperiale romana — ha sviato le ricerche degli studiosi che si sono occupati di tale problema e ha limitato le indagini all'identificazione di Glycon. Ma dato che il dritto di una moneta era riservato all'effigie dell'imperatore (o dell'imperatrice) in carica è certo che Alessandro abbia ottenuto il diritto di battere due monete celebranti lo stesso culto: una con l'immagine del dio, l'altra con quella del suo profeta, in vesti apollinee.

Nessun rapporto con Glycon invece hanno le rappresentazioni monetali di un grande serpe *normale* (cioè con testa di serpente) che appaiono frequentemente sia nella stessa Abonoteichos,<sup>22</sup> sia altrove<sup>23</sup>, perché in questa sua forma il serpente rientra nella simbologia di divinità maggiori quale Aselepio, Dionysos, Sarapide, ecc. cui abbiamo sopra accennato.

Una nota discordante nell'iconografia di Glycon è data dall'immagine fondamentalmente diversa che ci offrono le monete di Nicomedia in Bitinia, a cominciare da Caracalla<sup>24</sup>; un grande serpente con una vera e propria testa umana, pesante e inorganicamente applicata; a differenza dell'immagine delle monete di Abonotichos-Ionopolis, il serpente, realmente antropomorfo, non è accompagnato dalla leggenda ΓΑΥΚΩΝ. La differenza non è sfuggita ai numismatici: nel catalogo delle monete del Museo Britannico<sup>25</sup> l'identificazione con Glycon è proposta sotto forma ipotetica e il Babelon<sup>26</sup> aveva cercato di conciliare le due immagini monetali ammettendo che il serpente miracoloso avesse a sua disposizione più teste (delle quali Luciano non avrebbe descritta che una), così come esistevano più generi di oracoli, autofoni e non autofoni, a seconda della ricchezza dei clienti. Ma né il dubbio espresso sul catalogo del Museo Britannico, né l'ipotesi del Babelon mi sembrano accettabili: il Glycon delle monete di Nicomedia è di epoca relativamente tarda — inizio del III secolo e.n. — e, come tale, dev'essere considerato una variante provinciale, un apografo di minore importanza di fronte al tipo considerevolmente diverso costantemente ripetuto dalle monete di Ionopolis, epicentro dell'oracolo: in ogni caso una fonte di secondaria importanza per la ricostituzione iconografica del dio<sup>27</sup>. La costanza del tipo monetario di Abonotichos-Ionopolis per quasi un secolo, sempre accompagnato dalla leggenda ΓΑΥΚΩΝ: la perfetta concordanza tra queste monete e la scultura tomitana, vera statua di culto databile nei primi decenni della seconda metà del II sec. e.n., ci indicano senza possibilità di dubbio che questo era l'aspetto ufficiale della teofania di Aselepio, almeno al momento del suo massimo sviluppo (II secolo e.n.).

<sup>22</sup> E. Babelon et Th. Reinach, *op. cit.*, p. 168, N. 7, Tav. XVII, 11.

<sup>23</sup> Vedi specialmente le monete di Marcianopolis, dell'epoca di Alessandro Severo e Giulia Moesa, Pick-Regling, *op. cit.*, I, 1, 1062, 1066—1067; oppure del tempo di Alessandro Severo e Giulia Mammea, *ibid.*, 1074—1075, 1081.

<sup>24</sup> E. Babelon — Th. Reinach, *op. cit.*, 1910, I, 3, p. 545, N. 225—227, Tav. XCIV, 12—14.

<sup>25</sup> BCM, Pontus, Paflagonia, Bithynia, ecc. p. 187, 47.

<sup>26</sup> E. Babelon, *l. c.*, p. 20.

<sup>27</sup> Per questo ci sembra strano che proprio una moneta della Bitinia sia stata scelta ad illustrare la voce Glycon nella recente EAA, III, p. 964 s., fig. 1222., s. v. Glycon.



La presenza di questo nuovo dio a Tomis verso la metà del II secolo è ben lungi dal sorprenderci; Luciano ci offre precise indicazioni sull'area di massima diffusione del culto: Paflagonia, Bitinia, Galazia, Ponto, Tracia. Publius Mummius Sisenna Rutilianus, il più ardente adepto dell'oracolo, è stato governatore della Mesia superiore nel 150 e, precedentemente, tribuno della legione V Macedonica, cantonata nella Mesia inferiore (Oescus). Nel 166 il responso dell'oracolo a Marco Aurelio prima della guerra marcomannica, che aveva ordinato all'imperatore di gettare nel Danubio due leoni sacri a Cibebe insieme a fiori e piante aromatiche (c. 48), aveva certo contribuito ad aumentare la popolarità del culto nei paesi danubiani. Due dediche votive ci mostrano che esso era giunto sin nella Dacia Superiore<sup>28</sup>.

D'altra parte, Tomi ha sempre avuto stretti legami con le regioni settentrionali dell'Asia anteriore, già messi in luce dal Pârvan in base al materiale epigrafico<sup>29</sup>. Per l'epoca che c'interessa — seconda metà del II sec. e.n. — un'iscrizione trovata a Tomis<sup>30</sup> ci mostra la presenza, nella grande metropoli pontica, di un collegio di cittadini romani delle regioni circumpontiche — quali Tracia, Bitinia, Ponto, Paflagonia, Cappadocia — raggruppati intorno a Mesia Iuliana di Thiana, proprio di quelle regioni cioè di massima diffusione del culto.

Nessuna meraviglia dunque che il nuovo dio sia stato rapidamente introdotto, accanto alle altre divinità del gran porto cosmopolita, volto più verso l'Oriente che verso l'Occidente; il gran serpe avrà certo avuto il suo tempio o sacello, i suoi sacerdoti, le sue feste, per attirare le credule folle nella lontana cittadina della Paflagonia verso quel nuovo oracolo che — al pari di altri oracoli di tradizione più vecchia e rispettabile quali Didyme, Claros, Delphi — cercava di rispondere al timore e alle folli speranze degli uomini, „con parole confuse, come dice Luciano, a doppio senso o addirittura incomprensibili” (c. 49).

## II

Naiskos dedicato alle Nemesis. (Inv. 2004)<sup>31</sup>. Fig. 9—10. L'iscrizione votiva bilingue tracciata sulla base dello stesso naiskos ci offre solo il nome del dedicante, un greco romanizzato: C(aius) Herennius Charito uotum soluit. Γ(αίος) Ἑρέννιος Χαρίτων εὐξάμενος.

<sup>28</sup> CIL III, 1021—1022.

<sup>29</sup> V. Pârvan, *Die Nationalität der Kaufleute in röm. Kaiserreiche*, Breslau, 1909, p. 33, 73; *Inceputurile...* p. 153 ss.

<sup>30</sup> CIL, III, p. 1358, no 7532 = AEM, VIII, 1884, p. 3, no 7 e p. 249 (Mommsen); I. Stoian, *Tomitana*, Bucureşti 1962, p. 70 ss. (ivi precedente bibliografia). L'iscrizione è stata datata dallo Stoian tra la fine del II e l'inizio del III sec. e. n., ma il fatto che la città di Abonutichus è citata col vecchio nome ci permette di datare l'iscrizione prima del 165, quando la città assunse ufficialmente la nuova denominazione di Ionopolis.

<sup>31</sup> Alt. massima dell'edicola m. 1,05; Largh. 0,50; profond. 0,285. Alt. delle dee m. 0,65. Poche fratture: la mano destra e il cubito della prima immagine, l'acroterio centrale, il fusto della colonnetta di destra, oggi di restauro. Il viso della prima dea scheggiato al mento e al naso.

È una vera e propria edicola, sufficientemente profonda per contenere le immagini della dea a tutto tondo, costituita da: uno zoccolo semplice, due colonne corinzie con basso plinto, base riccamente profilata e fusto liscio, un architrave con profili poco accentuati, un frontone triangolare con acroteri laterali costituiti da semipalmette. Nel timpano è rappresentata ad alto rilievo una pesante corona che sembra di foglie d'alloro legata da lunghi nastri, simmetricamente ondulati. Sul muro di fondo dell'edicola, dietro le colonne, aggetta una lesena pure con capitello corinzio.

Nell'edicola è scolpita a tutto tondo la dea Nemesis, sdoppiata in due immagini identiche collegate da una basetta comune, il cubito nella sinistra, la destra nell'atto di sollevare leggermente il margine della scollatura, nel gesto di carattere magico che le è proprio<sup>32</sup>. A una speciale accezione della dea — *Nemesis triumphans* — allude forse la corona d'alloro che orna il timpano. Le due immagini gemelle sono avvolte in un complicato panneggio di stile arcaizzante, costituito da un lungo chitone a maniche corte (abbottonato lungo la linea delle spalle), e da un himation con apotypgma quasi altrettanto lungo, altocinto: lungo l'asse centrale di ogni immagine e lungo il fianco destro il panneggio ricade in pesanti risvolti a zig zag, mentre a destra e a sinistra dell'asse centrale, sotto il risvolto dell'apotypgma, il mantello, sensibilmente aderente alle gambe della dea, è solcato da una monotona successione di pieghe festonate. Genericamente arcaistico, tale panneggio è non solo quanto mai artificioso e inorganico, con molti dettagli che non si possono spiegare logicamente (il singolare mantello, ad esempio, che si abbottona anch'esso sulle spalle con un solo bottone più grande degli altri, presso la scollatura; un lembo di esso che cade isolato presso il seno sinistro; quel pesante risvolto che traversa il petto) ma è anche abbastanza isolato nel repertorio della statuaria di epoca ellenistica e romana, più o meno direttamente ispirato alle creazioni arcaiche. Per questo, come vedremo in seguito, non è sfuggito all'attenzione degli studiosi che hanno cercato di stabilirne l'epoca e l'ambiente artistico da cui esso deriva<sup>33</sup>. Per quanto riguarda le Nemesi dell'edicoletta tomitana attiriamo l'attenzione però sul singolare contrasto tra la rigida partizione del panneggio, di tradizione arcaizzante, e la testa, del comune tipo ellenistico con l'acconciatura a nodo a sommo il capo, generalmente adottata da Afrodite (fig. 10). Sotto questa pesante pettinatura ordinatamente ondulata, il viso pienotto, con gli occhi stretti e allungati, dalle palpebre pesanti, è grazioso, ma totalmente privo di espressione. È verosimile supporre che questa incongruenza si debba all'ignoto artigiano tomitano che per l'edicoletta marmorea ordinata da Erennius Charito copiava con cura, ma senza sensibilità, le statue di culto del Nemeseion di Tomis, di un tipo ormai estraneo al gusto del

<sup>32</sup> Sulla Nemesis, oltre agli articoli ormai invecchiati del Roscher e del Pauly-Wissowa, vedi specialmente B. Schweitzer, *Dea Nemesis Regina*, in JdI 56, 1931, p. 175 ss., il più importante dei numerosi studi dedicati a questa dea (ivi precedente, ricca bibliografia). Per il gesto magico di sollevare il bordo della scollatura *ibid.*, p. 186.

<sup>33</sup> Neugebauer, AA, 1922, 83; Heidenrich, AA, L, 1935, C. 689.

tempo. Perché egli, come possiamo dedurre da certi dettagli — la tecnica degli acroteri ad es. con i caratteristici „pontielli” sui profondi solchi tracciati dal trapano corrente, l'iscrizione — lavorava in piena epoca antoniniana, ormai lontana per gusto, dalla compassata freddezza, un po' ambigua ed ibrida, di simili tipi statuari.

Altre due immagini dello stesso stile e quasi delle stesse proporzioni, trovate sempre a Tomis, oggi nel Museo Nazionale di Antichità di Bucarest<sup>34</sup> (alt. dell'immagine rappr. nell'edicola tomitana, 0,63; alt. dell'esemplare acefalo di Bucarest 0,54; fig. 11—12) ci confermano che questo tipo non comune della dea Nemesis, non ancora sovraccarica di simboli come nell'epoca tardo romana (bilancia, timone, grifo, globo, urna della fortuna, ecc.), di gusto arcaistico, sdoppiata in due immagini gemelle, era famoso nella metropoli pontica. Purtroppo acefale e gravemente frammentarie le due statuette del Museo di Bucarest sono sfuggite sinora all'attenzione degli studiosi<sup>35</sup>; ma è certo che si tratta di un'altra offerta votiva nel Nemeseion di Tomis, di altre due Nemesi, verosimilmente fissate su una base comune. È degno di nota che, nella veduta posteriore il paneggio perde il suo carattere arcaizzante e cade in un sistema abbastanza sommario di pieghe verticali (fig. 12), segno evidente della stanca ripetizione di un modello ormai lontano dal gusto del tempo. L'identità tipologica e stilistica con le Nemesi del naiskos di Charito è così perfetta — sino ai minimi dettagli dell'abbigliamento, alla caduta del lungo chitone sul piede destro, alla forma dei sandali — che possiamo postulare la provenienza dei due *anathemata* non solo dalla stessa officina di marmorari, ma addirittura dallo scalpello dello stesso artefice.

Contemporaneamente doveva esistere il tipo più corrente della Nemesis — più propriamente greco — dell'immagine singola con una disposizione del panneggio assai comune, a cominciare dal IV secolo prima dell'e.n.: chitone altocinto ed himation che, dalle spalle, cade a coprire la parte inferiore del corpo e ricade col suo lembo estremo in un grosso viluppo di pieghe sull'avambraccio sinistro. Questo tipo, comune a molte altre divinità, specialmente a Tyche, è testimoniato a Tomis, allo stato attuale delle nostre conoscenze, soltanto dal rovescio delle monete<sup>36</sup>; a Callatis invece, una statuetta scoperta recentemente, ce ne dà la documentazione plastica<sup>37</sup>. Né è azzardato postulare, nel repertorio dell'arte votiva corrente, anche altri tipi di questa dea onnipotente rappresentata,

<sup>34</sup> Inv. L. 592 a — b. Inegualmente e gravemente frammentarie. La statuetta 592 a (alt. m. 0,54), che conserva la sua base, ci permette di giudicare che ciascuna delle due immagini si erigeva su una basetta propria a ferro di cavallo, non profilata — forse destinata a essere incassata in una base comune alle due immagini gemelle.

<sup>35</sup> Solo il Pârvan, *Incepulurile* . . . , p. 167 fig. 50, ne ha fatto un brevissimo accenno, interpretandole quali immagini di Isis (confondendo verosimilmente il confuso volume della mano destra nell'atto di sollevare il margine della scollatura con il nodo isiaco), senza mettere in evidenza la singolarità di due pezzi identici.

<sup>36</sup> Pick-Regling, *Die antiken Münzen von Dacien und Moesien*, tav. XVIII.

<sup>37</sup> G. Bordenache, *Antichità greche e romane nel nuovo Museo di Mangalia*, in Dacia IV, 1960, p. 506, No 17.

nella sua ricca iconografia formatasi in età romana e tarda romana, con chitone lungo o corto, alata o aptera, con grande varietà di simboli <sup>38</sup>.

Ritornando alle Nemesi dell'edicola di Charito e a quelle del Museo Nazionale di Antichità (fig. 9—13) è chiaro che esse presentano due problemi ben distinti: di culto — due immagini identiche — e d'arte — una creazione di gusto arcaizzante. Ma mentre l'immagine sdoppiata della dea appare in numerosi rilievi di età romana (a Olimpia, Philippi, Thasos), giammai essa assume la forma arcaizzante così nitidamente puntualizzata nei due ex-voto tomitani.

Per quanto riguarda il culto della Nemesi, è noto che in epoca classica ed ellenistica esso è attestato solo in Attica (santuario di Ramnunte) e a Smirne: a Ramnunte però, secondo lo spirito razionalistico greco, si trattava di una sola immagine, mentre a Smirne si adoravano *le Nemesi*, cioè due immagini identiche della stessa dea che, certo legate a un antichissimo fondo culturale microasiatico (che si può inseguire sino al II millennio prima dell'e.n.) continuavano, senza soluzione di continuità, la lunga serie delle dee madri protettrici <sup>39</sup>.

Nella grande varietà dei tipi di Nemesis sviluppatasi su tutta l'area dell'impero in età imperiale, al momento della massima popolarità di questo culto, con radici più o meno profonde nel mondo ellenistico — il tipo statuario delle Nemesi smirniote (non quello antichissimo, della vecchia Smirne, distrutta nel 575 prima dell' e.n. dal tiranno Aliatte, ma quello della Nuova Smirne, fondata da Antigono e Lisimaco nel III sec. prima dell'e.n.) è ben lungi dall'essere identificato: lo Schweitzer <sup>40</sup>, partendo dall'immagine delle due dee riprodotta nelle monete di epoca imperiale (dai Flavi agli Antonini) <sup>41</sup> attira l'attenzione sulla loro affinità con un tipo generico di Tyche e, conseguentemente, crede di vederne un chiaro riflesso in una statua di Nemesis-Tyche trovata nel teatro di Efeso <sup>42</sup>, di un freddo e duro stile neoclassico.

Ma è interessante osservare che — anche se le Nemesi riprodotte nelle monete smirniote si ricollegano a un comunissimo tipo di divinità ammantata del IV secolo — sempre a Smirne ci riporta lo studio del singolare tipo arcaistico riprodotto dal modesto scalpello dell'ignoto artigiano dei due anathemata tomitani. Questo tipo non comune, come abbiamo detto sopra, illogico per la disposizione del panneggio, alquanto isolato nel repertorio della scultura ellenistico-romana, appare infatti in una serie di statue di provenienza microasiatica, nonché nelle monete di Smirne

<sup>38</sup> Sulla grande varietà dei tipi di Nemesi vedi specialmente B. Schweitzer, *loc. cit.*; più recentemente Charles Picard, *La Némésis de Vienne*, in Gallia V, 1947, p. 257 ss.

<sup>39</sup> Vedi specialmente P. Demargne, in BCH, 54, 1930, p. 195 ss. e B. Schweitzer, *loc. cit.*, p. 202 (ivi ricca bibliografia su questo interessante problema). Questo singolare sdoppiamento di una stessa divinità in due immagini identiche è largamente documentato nella Creta e nella Grecia arcaica e classica: basti ricordare le *Δαμάτρες* di una celebre iscrizione lindi o la doppia Atena del rilievo pubblicato dal Mylonas, *Εφ. Αρχ.*, 1890, p. 10, Tav. I. Le Nemesi di Smirne sarebbero dunque una sopravvivenza, in epoca ellenistica e romana, di una forma di culto pre- e protostorica.

<sup>40</sup> Schweitzer, *loc. cit.*, p. 203.

<sup>41</sup> *Ibid.*, Tav. IV.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 209, fig. 9.

che riproducono la Tyche della città (fig. 13), quella Tyche che, a detta di Pausania (IV, 30, 6), era opera di Boupalos. È merito dello Heidenrich<sup>43</sup> di aver ripreso in esame la contraddittoria tradizione letteraria relativa a questo scultore — che appare ora solo, ora insieme ad Athenis — e di aver dimostrato, con una stringata critica dei testi e dei dati archeologici, che si tratta di un artista il quale ha vissuto e attivato non nell'epoca arcaica, ma in piena età ellenistica (sec. II prima dell'e.n.), a Pergamo e a Smirne: un artista di scarse possibilità inventive che sembra essersi limitato a ripetere tanto per l'una che per l'altra città e per divinità diverse un unico tipo statuuario di gusto arcaizzante che si distacca chiaramente, per la complicata disposizione del panneggio, dalle seriori creazioni dell'arte neo-attica. Boupalos aveva scolpito per Smirne la Tyche sopra citata nonché un gruppo di tre Charites (Pausania, IV, 30, 6) *disposte proprio dietro le statue di culto delle Nemesi*<sup>44</sup>. Aveva scolpito forse anche queste ultime? La tradizione tace a questo riguardo. Ma è certo che a Smirne questo tipo arcaistico esisteva, circolava potremmo dire, ripetuto almeno due volte in statue di culto della città: e per di più statue di culto affini — la Tyche — o addirittura associate — le Chariti. Non mi sembra dunque azzardato postulare che, come la forma del culto, così il tipo delle statue di culto del Nemeseion di Tomis fossero di diretta influenza smirniota; i due anathemata che riproducevano a scala ridotta i simulacri del tempio tomitano ci darebbero così — sia pure nel linguaggio modesto e un po' libero di un ex voto corrente — un'eco delle statue di culto del Nemeseion di Smirne, create forse da Boupalos o, in ogni caso, sorte nella sua cerchia immediata.

Un'eco meno affievolita delle Nemesi smirniote — se la nostra identificazione tipologica è giusta — si può cogliere in altre statue di culto del mondo antico, quali una Nemesis frammentaria di Cirene datata in età ellenistica<sup>45</sup> — di qualità notevoli per vigoria d'intaglio e freschezza nel rendimento del complicato panneggio — e in una statua acefala e senza attributi, recentemente venuta in luce dagli scavi di Aulis<sup>46</sup>, considerata dal Threpsiadis un'Ecate e che forse rappresenta pur sempre una Nemesis.

### III

Imagine di dea velata e diademata, con scettro e cornucopia. Marmo (Inv. No 2001). Alt. m. 1,55. Fig. 14—17.

Relativamente ben conservata. Manca l'avambraccio destro, l'alto scettro cui essa si appoggiava e parte del mantello che accompagnava il movimento del braccio stesso, le dita della mano sinistra. Insignificanti ma molteplici scheggiature sul viso (i due lievi ricci presso la scriminatura, naso, sopracciglio sinistro), su qualche dorso di piega. Un po' danneggiata

<sup>43</sup> AA, L, 1935, c. 686 ss.

<sup>44</sup> Per l'associazione del culto delle Nemesi alle Charites vedi B. Schweitzer, *l. c.*, p. 195.

<sup>45</sup> E. Paribeni, *Catalogo delle sculture del Museo di Cirene*, N. 424.

<sup>46</sup> BCH LXXXIII, 1959, p. 683, fig. 19.

la figura barbata a piccola scala ai piedi della dea : manca l'avambraccio sinistro, l'estremità della prora di nave, il tronco dell'alberello cui si appoggia con la mano destra. Spezzato l'angolo sinistro della base non profilata.

Avvolta in un lungo chitone manicato e altocinto e in un himation che risale a coprirle il capo, la dea insiste sulla gamba sinistra, mentre la destra, sensibilmente flessa, si sposta lateralmente e all'indietro ; con la destra sollevata si appoggiava a un alto scettro — di cui restano solo i punti d'attacco sul diadema, sul fianco e sulla gamba, sotto il ginocchio — mentre con la sinistra sostiene una grande cornucopia carica di frutta, rappresentate e disposte nello schema ben noto dell'arte romana : nel mezzo una pigna, tutt'intorno una corona di mele o di melograne, sul margine anteriore tre grappoli d'uva coperti da un'enorme foglia di vite.

Il viso della dea sensibilmente inclinato verso destra attira la nostra attenzione per la sua espressione sognante e patetica (fig. 16) : l'ovale del volto si allunga molle e carnoso, inquadrato dalla massa dei capelli rigonfi e profondamente travagliati dal trapano i quali, divisi da una scriminatura mediana, ricadono sulle spalle in due lunghe ciocche ondulate. Due ricci leggeri oggi soheggiati, si ripiegavano ad arco al vertice della fronte. Un ovvio diadema ricurvo, col margine superiore dentellato, cinge le belle chiome della dea. Sotto l'alta fronte triangolare, gli occhi, incassati in orbite profonde, sono trattati plasticamente : la pupilla cava nel cerchio dell'iride appena inciso rappresentata presso la palpebra superiore, dirige lo sguardo verso l'alto. La bocca dalle labbra tumide con gli angoli leggermente abbassati, ha una sua espressione sdegnosa e quasi crucciata. Il lungo collo di cigno è solcato dalla cosiddetta collana di Venere.

La disposizione del panneggio, genericamente derivata da tipi statuari del IV secolo prima dell'e.n. (Artemisia, sarcofago delle piangenti, stele funerarie attiche) è assai semplice — a parte il dettaglio della singolare linea del mantello che segue il movimento del braccio destro — e non impone una speciale ricerca tipologica. Le pieghe sia del chitone che dell'himation, rese con forti effetti chiaroscurali, sono un po' rigide e schematiche, di serie direi, nel repertorio delle figure femminili drappeggiate di età romana. Degne di nota sono le proporzioni slanciate, l'eccezionale lunghezza delle gambe rispetto alla brevità del busto.

Ai piedi della dea, alla sua sinistra, è rappresentato a piccola scala il torso di un personaggio adusto e muscoloso, con barba e capelli fluenti, che sorge da foglie di acanto — una, tesa e stilizzata, nella parte anteriore, due, appena sbazzate, in quella posteriore — che innalza pateticamente lo sguardo verso la dea (fig. 17). Le masse muscolari e la struttura ossea di tale torso, pur a scala così ridotta, sono rese con soverchia insistenza e una certa durezza. L'alta corona murale che gli cinge il capo non posa direttamente sui voluminosi capelli ma, sembra, sul guscio riverso di un enorme granchio marino, simile a una pesante calotta : il suo avambraccio sinistro — oggi spezzato — posa su una prora di nave, la sua mano destra afferra un esile alberello, certo simbolo della flora del fondo mare. Tutti questi attributi attirano la nostra attenzione sull'eccezionale importanza di tale

personaggio secondario e sul suo intimo rapporto col mare. La corona murale però esclude che si tratti di un semplice Tritone o di un genio marino secondario e suggerisce una trasparente allegoria del mare, sia in senso generico, sia limitato all'area del Ponto Euxino.

Divinità fluviali o marine, rappresentate in forma di un torso virile sorgente da foglie d'acanto non sono ignote al repertorio dell'arte antica, a cominciare dall'epoca ellenistica<sup>47</sup>; altrettanto noti e diffusi sono i simboli quali la corona, l'alga arborea<sup>48</sup>, la prora di nave. Si deve osservare però che, pur composto di motivi di repertorio, il fedele accolito della dea, così com'è, costituisce un tipo del tutto nuovo.

L'uso del trapano, già notevole nell'immagine della dea — specialmente i capelli, le frutta ammucciate sulla cornucopia — è eccessivo in questa figura secondaria: si osservino il trattamento della corona, dei capelli e soprattutto della barba di un deciso effetto pittorico per il gioco d'ombre e di luci ottenuto nel traforo del marmo; si osservi anche l'accurato e insistente smerlettamento della foglia d'acanto, dell'esile chioma dell'alberello.

La parte posteriore, tanto della dea che del suo accolito, è sommaria-mente trattata nei volumi generali, secondo l'uso corrente dell'arte romana (fig. 15).

Ora, il largo uso del trapano che ama approfondire le pieghe e smerlettare i dettagli; i caratteristici „ponticelli” fra tutti i vuoti creati nella massa marmorea; lo sguardo volto pateticamente verso l'alto sia della dea sia della divinità marina; le proporzioni lungilinee della dea ci permettono di datare questa scultura in epoca severiana e di annoverarla fra i prodotti della corrente classicheggiante che riprende, per affinità di gusto, i temi e le forme del barocco ellenistico. Al barocco ellenistico infatti ci riportano il gesto un po' teatrale della dea, appoggiata all'alto scettro, il patetismo del suo sguardo perduto in lontananza e della sua bocca crucciata e, soprattutto, il muto dialogo stabilito tra la dea e il suo accolito, dallo sguardo di quest'ultimo concentrato con ardore sull'immagine che gli sta accanto, isolata e indifferente.

Eseguita con una certa abilità tecnica e con innegabile fedeltà al contenuto emotivo dell'archetipo, la nostra statua non è tuttavia di elevata qualità artistica, come appare evidente qualora si consideri l'impostazione stessa del gruppo, abbastanza dura e legnosa, il panneggio — reso con facili effetti coloristici ma senza finezza — le proporzioni della dea, la rappresentazione quanto mai inorganica (sensibile specialmente nella veduta posteriore, fig. 15) e a scala troppo ridotta della divinità marina che, carica di simboli, spunta, senza alcun tentativo di raccordo, da rigide

<sup>47</sup> Vedi ad es. i Tritoni acroteriali dell'altare di Pergamo, il cui corpo però sorge organicamente e armoniosamente da un morbido e flessuoso cespo di foglie d'acanto, M. Bieber, *The Sculpture of the Hell. Age*, fig. 469.

<sup>48</sup> Un ramo o alberello simbolico — canne, alghe, rami di alberi fruttiferi — è uno dei motivi prediletti dell'arte romana a carattere allegorico (Oceano, fiumi, stagioni). Vedi ad es. Fr. Matz, *Ein römisches Meisterwerk, Der Jahreszeitenarkophag Badminton-New York*, Berlin, 1958 (JdI XIX Ergänzungsheft), Tav. A-D.

foglie d'acanto <sup>49</sup>. Ciò non toglie che si possa ravvisare in tale gruppo — per il quale io non conosco confronti nel repertorio della statuaria greco-romana — un notevole tipo statuario, finora sfuggito all'attenzione degli storici dell'arte, che s'impone per la grandiosità della concezione e anche per la sua novità.

Il gruppo era noto sinora, nelle sue linee generali, nella rappresentazione del rovescio di tutta una serie di monete tomitane da Settimio Severo a Filippo Iunior <sup>50</sup>. La ripetizione del gruppo lungo più decenni di emissioni di epoca imperiale dimostra la sua importanza nel pantheon della metropoli pontica; tanto più che in questo cinquantennio di emissioni, il gruppo, pur nel linguaggio compendiario dell'arte monetaria romana, appare in più varianti profondamente diverse che si possono considerare vere e proprie rielaborazioni (fig. 18). Tratti comuni sono gli attributi nelle mani della dea — cornucopia e scettro — nonché la presenza del piccolo personaggio marino ai suoi piedi, di cui è visibile solo il torso; ma profondamente diversa è la disposizione del panneggio — di grande importanza nella sintassi generale di una statua antica —, il ritmo di posizione (uno dei piedi sempre sollevato a calpestare il genio marino) e persino il dettaglio di essere velata o no. Prendendo in esame i sei tipi diversi scelti quali esponenti di lunghe serie riprodotti dal Pick (fig. 18) la dea appare sia con semplice chitone rimboccato (fig. 18, b—c) sia con chitone ed himation che, partendo dall'omero sinistro cade sulle spalle e, girando intorno al corpo, copre anteriormente la parte inferiore (fig. 18, a, d—e); solo saltuariamente essa ha il capo velato <sup>51</sup>, mentre all'epoca di Filippo Iunior appare una composizione del tutto nuova, di gusto ellenistico tardo (fig. 18, f): il corpo della dea assume una forma flessuosa, il chitone è leggero ed aderente al corpo e l'himation, che copre il capo, cade con uno dei suoi lembi sul braccio destro appoggiato allo scettro, mentre con l'altra estremità si piega a gomito sulla coscia sinistra, secondo un ben noto tipo statuario della fine dell'epoca ellenistica <sup>52</sup>. Si deve aggiungere inoltre che mentre la dea appare sempre incoronata — alto kalathos o corona turrita — il genio marino, rappresentato ora a destra ora a sinistra, costantemente calpestato dalla dea, non sostiene nessun attributo ed è contraddistinto soltanto dalle tenaglie di un grande crostaceo, che s'innalzano come corna sul suo capo irsuto. Pur tenendo conto di quel processo di irrigidimento che subiscono tutte le immagini monetali quando siano prodotte in più serie e per un lungo periodo di tempo, è certo che le profonde differenze tipologiche sopra osservate si devono non alla fantasia degli incisori, come supponeva il Pick, ma all'esi-

<sup>49</sup> Basti confrontare questa rigida rappresentazione con gli elastici Tritoni acroteriali dell'altare di Pergamo sopra citati (p. 169 n. 47) armoniosamente fusi con il morbido cespo di foglie d'acanto da cui sorgono.

<sup>50</sup> Pick-Regling, *op. cit.*, II, 2761, 2897—99, 2949—51, 3246—52, 3351—52, 3365, 3481—89, 3570, 3613, Tav. VII, 5, 17, 19, 20, 22.

<sup>51</sup> Pick-Regling, *op. cit.*, 2897, 3613.

<sup>52</sup> M. Bieber, *op. cit.*, fig. 709.



stenza di più archetipi nell'ambito della città — almeno tre, a giudicare dal materiale numismatico pubblicato.

Fra i tipi riflessi nelle monete, manca proprio quello rappresentato dalla nostra statua la quale, come opera scultorea a tutto tondo, di ben altre dimensioni che le immagini monetali è per noi incommensurabilmente più ricca di dati informativi e ci permette di intravedere uno degli originali di questo gruppo, sensibilmente diverso dagli altri per più elementi: la sua ieratica compostezza, il motivo del mantello che accompagna il movimento della mano destra appoggiata allo scettro, la forma del diadema e, soprattutto, un dettaglio che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, non appare mai nelle monete: l'alta corona murale che, dal capo della dea, è scesa su quello della piccola immagine che le sta accanto. Stilisticamente la redazione del nostro gruppo sembra essere più antica di quelle riflesse nei vari conii, specialmente di quella della fig. 18, f. Quale divinità è rappresentata in questo gruppo singolare?

Dato che, finora, esso ci era noto soltanto per il tramite delle monete, le discussioni e i tentativi di identificazione non avevano oltrepassato la stretta cerchia dei numismati: alla prima esegesi che vedeva nella dea una personificazione della città di Tomi accompagnata da un dio fluviale<sup>53</sup>, si è sostituita in breve la più giusta ipotesi dello Svoronos<sup>54</sup> che, in base al chiaro attributo marino — le branchie di un grande crostaceo — ha interpretato il gruppo quale personificazione della città di Tomis accompagnata dall'immagine dello stesso Pontos Euxeinus, quasi commentario al titolo della città stessa, μητρόπολις τοῦ Πόντου.

E stato il Pick<sup>55</sup> a modificare questa esegesi e, in un certo senso, ad allontanarsi dalla verità: basandosi sulle monete di Aigira in rapporto a un passo di Pausania (VII, 26, 8) egli ha identificato l'immagine monetale con la Tyche della città di Tomis, contraddistinta come tale dalla personificazione del mare che la bagna. Una Tyche κατ' ἐξοχὴν di Tomis insomma, vero parallelo della Tyche di Antiochia con la quale sarebbe ideologicamente affine anche se, tipologicamente, assai diversa: una Tyche particolare ed esclusiva alla città che essa protegge, con i simboli inconfondibili della situazione della città stessa (l'Oronte ad Antiochia, il mare a Tomis).

L'esegesi del Pick è stata accettata senza discussione dai primi editori del deposito votivo: e il gruppo è stato ufficialmente battezzato „Fortuna e Pontos”. Nelle pagine che seguono vorremmo sottoporre a un esame critico l'esegesi del Pick per vedere se possiamo accettarla o no e se non si può postulare un'interpretazione diversa e forse più attendibile.

La dea Tyche, che conosciamo in innumerevoli rappresentazioni del repertorio figurato dell'arte greco-romana, è generalmente fedele a un

<sup>53</sup> Poole, *Cat. of Greek Coins Brit. Museum, Tauric Chersonnese*, 57, 26; 61, 48; 61, 51. Sallet, *Beschr. d. antiken Münzen*, I, 92, 14.

<sup>54</sup> Svoronos, in 'Εφ. Αεχ. 1889, p. 95. Tav. II, 13. Ipotesi accettata dal Blanchet, in *Rev. Num.*, 1892, p. 79, 74. Cfr. Höfer in *Roschers Lexikon* III, 2, C. 2758 s., s.v. Pontos.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, specialmente p. 629 n. 4.

tipo statuario ben noto : cioè — lasciando da parte il tipo seduto che non interessa la presente ricerca — un'immagine stante con una tipica disposizione del panneggio : lungo chitone manicato e himation che, partendo dall'omero sinistro copre le spalle e, anteriormente, la parte inferiore del corpo. Quale fredda distributrice dei beni della terra e, in un certo senso, padrona assoluta del destino degli uomini, la dea è sempre coronata — corona murale, kalathos o anche semplice diadema incurvato — e insignita da diversi simboli : la cornucopia nella mano sinistra (elemento costante) e nella destra attributi variabili quali il timone, la ruota e la prua di una nave, il globo.

Ma se la cornucopia è attributo costante della Tyche, essa non è suo attributo esclusivo. Simbolo generico di prosperità e ricchezza, la cornucopia è associata frequentemente ad altre divinità (Gaia, Hades-Ploutos, Sarapis, Θεός Μήγας, Dionysos, Nike), a personificazioni di acque benefiche (Oceano, Nilo, Tevere), a trasparenti allegorie (le quattro Stagioni, i Geni domestici, l'Abbondanza, la Pace), a immagini di dinasti divinizzati.

Quanto agli altri attributi della Tyche già menzionati, apparentemente di carattere marino — il timone, la ruota, la prua di nave — è noto che essi non alludono al mare, ma alla pericolante barca della vita. Questo tipo di Tyche che potremmo definire „classico” è presente anche a Tomis non soltanto nelle monete ma anche in due sculture di epoca romana stilisticamente diverse ma tipologicamente affini : una statuetta acefala, oggi nel Museo di Storia della Moldavia a Iassi <sup>56</sup> e soprattutto, una statua grande al vero, il capo cinto da un'alta corona turrata, oggi nel Museo di Sofia (fig. 19) <sup>57</sup>.

Mai presso una Tyche, ch'io sappia, è rappresentato un essere marino non solo così chiaramente individuato, come quello del gruppo tomitano <sup>58</sup> ma, per il chiaro simbolo della corona murale, più importante della dea stessa : piccolo ma potente personaggio che per lo sguardo alzato pateticamente verso la dea mette un accento tutto speciale sul gruppo stesso. D'altra parte, il simbolo del mare, sia pure limitato all'area del Ponto Euxino, non può localizzare una Tyche „tomitana” — come il già citato Oronte per la Tyche d'Antiochia — dato il non piccolo numero di città costiere che si affacciano sul mar Nero.

Troppo vaga per localizzare una Tyche Polias, ed anche per rappresentare la città di Tomis, la personificazione del mare, come quella di personaggi minori quali i Tritoni, è invece logica e indispensabile presso

<sup>56</sup> O. Tafrali, *Noui achizițiuni ale Muzeului de Antichități din Iași*, in *Arta și Arheologia*, III, 4, 1930, p. 28, II, figg. a, p. 31 e 32.

<sup>57</sup> Tocilescu, *Fouilles et recherches en Roumanie*, Bucarest, 1900, p. 232, N. 5, fig. 116; N. Șmigela, *Sculptura*, Sofia, 1961, p. 107, fig. 119. Mi è grato ringraziare ancora una volta il Prof. D. Dimitrov per il cortese invio della fotografia da noi riprodotta a fig. 19.

<sup>58</sup> Le monete di Amisus citate dal Pick (*op. cit.*, p. 629, n. 4) — con l'immagine di una Tyche in trono con il timone posante su una testa umana ora barbata, ora imberbe che, secondo l'esegesi dei numismatici, rappresenterebbe sempre il Ponto Euxino — riproducono un gruppo di tutt'altro tipo dal punto di vista contenutistico e formale. Vedine la riproduzione in Babelon et Reinach, *op. cit.*, 1925, I, 1, 81, 81 a, 111, 113 a-113 b, 116, 120, 125, 127 c, 130 b, 132, 134, 142 c, 144, 145 a, 148 b, 154 d (da Adriano a Salonina).

divinità marine quali Anfitrite, Tetide e specialmente Afrodite: basti ricordare la Tetide delle Terme<sup>59</sup>, l'Afrodite e Tritone dell'Albertinum di Dresda<sup>60</sup> e la frequenza di Tritoni anziani, barbuti e selvaggiamente chiamati nei tumultuosi cortei marini dell'arte decorativa romana (sarcofagi, mosaici).

Per questo io credo che il nostro gruppo rappresenti piuttosto un'Afrodite alla quale si addice l'alto scettro, il diadema incurvato, lo sguardo perduto verso il largo, il motivo del mantello velificante e, soprattutto, il simbolo del mare che, pur potentissimo (come ci dice la corona turrita) giace ai suoi piedi quale forza secondaria e totalmente sottomessa. La solennità ieratica della composizione, l'aspetto della dea ammantata e velata escludono aprioristicamente il motivo epigrammatico e più diffuso della bellezza sorgente dalle onde (tipo Anadiomene<sup>61</sup>, Afrodite nella conchiglia<sup>62</sup>) e suggeriscono l'accezione speciale di Afrodite quale divinità salvatrice (ἐπιήκοος), protettrice della navigazione e dei marinai che è ben naturale postulare a Tomis ove il grande porto era inesaurita sorgente del benessere economico della città; soccorrendo il traffico marittimo, la dea diviene *ipso facto* datrice di ricchezza e a questo allude la grande cornucopia che la accomuna a una Tyche.

D'altra parte sempre un'Afrodite dev'essere stata la statua di culto del tempio di Aigira vista da Pausania<sup>63</sup>, sulla quale si è basata l'esegesi del Pick (vedi sopra, p. 171); con la solita secchezza così spesso deploata dagli archeologi, il periegeta c'informa che „nel tempio [di Aigira] c'è un'immagine di Tyche sostenente il corno di Amaltea e presso di lei un Eros alato". Ora è verosimile che l'inconsueto attributo per Afrodite abbia fuorviato l'esegesi di Pausania o, piuttosto, dei „ciceroni" che l'informavano. Tanto è vero che Pausania, trovandosi di fronte a un'altra novità — l'unione di Tyche con Eros — si sente obbligato a dare una spiegazione esegetica-moralistica „che anche nell'amore gli uomini han da guadagnare più con l'aiuto della Fortuna che con quello della bellezza".

Ricerche epigrafiche recenti<sup>64</sup> vengono a sostegno della nostra ipotesi: già in epoca ellenistica, nella vicina Histria e in altre città costiere Afrodite è testimoniata — sia pure in un limitato numero d'iscrizioni — quale divinità soccorrevole, con „epiclesis" diverse: Ποντία (Histria), Εὐπλοία (Olbia), Ναυαρχίς (Panticapaeum), alle quali si potrebbero aggiungere quelle di Λιμενία, Πελαγία, ecc. presenti in altri centri del mondo greco. Data l'importanza della città di Tomis quale centro marittimo, non è azzardato postulare che Afrodite vi fosse adorata in questa accezione, sotto una delle epiclesis sopra citate, forse sotto quella di Pontia, come ad Histria, con la quale aveva in comune l'origine milesia.

<sup>59</sup> B. M. Felletti Mai, *La Tetide della Stazione Termini*, in Arch. Cl., I, 1949, p. 46 ss.

<sup>60</sup> AA., IX, 1894, c. 29.

<sup>61</sup> Vedi nota precedente e inoltre: E. Paribeni, *Sculture di Cirene*, p. 162, N. 274.

<sup>62</sup> Déonna, in Rev. hist. rel., LXXX, 1919, p. 30 ss.; *ibidem*, LXXXI, 1920, p. 135 s.

<sup>63</sup> Paus. VII, 26, 8 „ἄγαλμα ἦν ἐν τῷ οἰκίῳ Τύχης, τὸ κέρας φέρουσα τὸ Ἀμαλθείας: παρὰ δὲ αὐτὴν Ἔρως πτερὰ ἔχων ἐστίν".

<sup>64</sup> D. M. Pippidi, *Pour une histoire des cultes d'Istros*, in St. Cl., IV, 1962, p. 132 ss.

Siamo meno informati, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sul tipo statuuario corrispondente a questa accezione della dea. Di fronte agli aspetti più comuni e generalmente diffusi di Afrodite quale dea dell'amore, della fecondità, della natura fiorente, della bellezza che hanno favorito il suo processo di umanizzazione sino al tono languido e sensuale delle immagini nude e seminude dell'ultimo ellenismo e di età romana; di fronte a questi molteplici aspetti che hanno polarizzato il lavoro di ricerca degli storici dell'arte, il tipo dell'Afrodite Marina, nel senso di cui sopra, non è stato particolarmente studiato, e, per quanto lo riguarda, io non conosco che la congettura dello Anti, recentemente ripresa da E. Paribeni<sup>65</sup>: un'immagine seminuda con un piede sollevato su una tartaruga o un rialzo, appoggiata lateralmente, preceduta, per quanto riguarda il ritmo di posizione, da una creazione „fidiaca” che si vuol riconoscere nell'Afrodite tipo Daphné<sup>66</sup>. L'ipotesi, non sostenuta da dati di fatto, è tutt'altro che convincente. Mentre il nostro tentativo di stabilire un rapporto tra la nozione di un'Afrodite Marina soccorrevole, epigraficamente attestata, e la statua tomitana parte dal fatto positivo che quest'ultima è venuta in luce a Tomis, importante porto nel Mar Nero, ove, a giudicare dalla varietà dei conii monetali, era divinità predominante, rappresentata in diverse rielaborazioni create in epoca ellenistica, riprodotte in epoca romana sia in copie marmoree, sia nei conii monetali. Almeno due degli archetipi ellenistici, creati da artisti greci o microasiatici, erano di pregnante originalità: il tipo di gusto barocco, un po' teatrale, creato nella corrente classicheggiante del II secolo<sup>67</sup>, dal quale deriva la nostra statua, e quello invece di grazioso stile rococò, databile alla fine dell'ellenismo per ritmo, proporzioni e panneggio, riprodotto nelle monete di Filippo Iunior (fig. 18, f).

Una modesta eco di un'immagine di Afrodite ammantata e velata, con alto scettro e corona, nel suo significato di Afrodite salvatrice, possiamo cogliere a Pompei, città la cui floridezza era pure strettamente legata al mare. Particolarmente importante a questo riguardo, mi sembra un'insegna di bottega recentemente pubblicata<sup>68</sup>, rappresentante una nave che solca il mare a gonfie vele; „seduta a poppa che governa la nave, commenta il Maiuri, è una figura muliebre che ha lo scettro di dea: è Venere, ce lo dice l'iscrizione dipinta in belle lettere sul margine inferiore del pannello: Afrodite salvatrice<sup>69</sup>, l'epiteto che si addiceva a Venere Euplea”.

Mi sembra dunque che sia la statua tomitana, sia la modesta pittura d'insegna pompeiana ci diano elementi concordanti di una statua di Afrodite ammantata e fornita di scettro, protettrice di quel mare da cui essa è sorta e che essa domina, con la sua forza benefica di divinità ἐπιχοός o σφύουσα. Ricerche ulteriori potranno certo raccogliere tra i molti

<sup>65</sup> *Sculture di Cirene*, p. 94, N. 242 (ivi precedente bibliografia).

<sup>66</sup> G. Lippold, *Die griech. Plastik*, p. 155, Tav. 56, 2.

<sup>67</sup> Nel gusto, ad esempio, del Poseidon di Melos, M. Bieber, *op. cit.*, p. 160, fig. 684.

<sup>68</sup> A. Maiuri, *Aspetti ignoti o poco noti di Pompei*, in *Studi Romani*, X, 6, 1962, p. 643, Tav. LXXXIV, 2.

<sup>69</sup> ἈΦΡΟΔΕΙΤΗ ΣΩΖΟΥΣΑ. L'epiklesis σφύουσα è il perfetto corrispondente di ἐπιχοός che appare in un'iscrizione istriana pubblicata da D. M. Pippidi, *l. c.*, p. 131 ss, fig. 3.

tesori inediti — o forse editi e sfuggiti alla mia ricerca — dei vari musei del mondo altri documenti per meglio identificare e circoscrivere da una parte l'archetipo famoso, dall'altra la serie degli apografi di questa potente e benevola divinità marina. Non è escluso che la dea del mare s'identificasse con la ricca città marinara, di Tomi, ne fosse la trasparente allegoria.

#### IV

Busto di sacerdotessa d'Iside. Marmo. (Inv. 2002). Alt. totale m. 0,775. Fig. 20—21.

La testa in perfetto stato di conservazione. Il busto, posteriormente cavo, presenta una sola frattura lungo il margine inferiore destro. Spezzate le estremità del crescente lunare rappresentato sui capelli.

Veste e acconciatura sono quelle caratteristiche per Iside e il suo sacerdozio: il mantello — sia pure in forme semplificate (senza frange cioè) — annodato sul petto nel cosiddetto „nodo isiaeo”; i capelli divisi in due masse rigonfie leggermente ondulate, ricadenti sulle spalle e sugli omeri in dieci lunghi boccoli „libici”. Sulla sommità del capo è rappresentato il crescente lunare con le estremità spezzate dietro al quale un incasso, a sezione rettangolare (profondo 4 cm.) ci indica il punto di attacco di un altro degli attributi della dea — il fiore di loto, l'*pureus* o il disco solare (Fig. 21).

Le caratteristiche personali del volto escludono che si tratti dell'immagine della dea, qual'essa appare, ad esempio, in un bustino, sempre di provenienza tomitana, conservato nel Museo Nazionale di Antichità di Bucarest<sup>70</sup>; e ci permettono di affermare che si tratti di un busto a carattere iconografico, non sappiamo se a scopo funerario o per indicare l'assimilazione alla dea di un'imperatrice.

Le proporzioni colossali — una rarità nel materiale plastico tomitano sinora noto — che si addicono a un ritratto imperiale sembrano deporre a favore della seconda ipotesi.

Il volto è costruito a piani larghi e tranquilli, con superfici tondeggianti di netto indirizzo classicheggiante, ma senza delicati passaggi fra i vari piani. Gli occhi grandi, bovini, sono resi plasticamente: la pupilla è scavata a pelta, presso la palpebra superiore, l'iride, totalmente indicata (con un cerchio, cioè, e non, come di solito, con un semicerchio), è notevolmente grande rispetto al globo oculare. Le fosse lacrimali, gli angoli della bocca piccola e carnosa sono affondati con un colpo di trapano. I capelli costituiscono una massa compatta nella quale un sommario lavoro di scalpello ha indicato le superficiali ondulazioni: in tale massa opaca il trapano è usato soltanto per staccare i pesanti boccoli dalla linea di contorno del viso e del collo e ottenere un effetto coloristico e volumetrico.

<sup>70</sup> Tocilescu, *Fouilles et recherches*, p. 235, N. 6, fig. 117; E. Condurachi, *Monuments archéologiques de Roumanie*, Tav. 44.

Il panneggio è trattato in modo duro e sommario, con pochi solchi ottenuti col trapano corrente di un certo effetto decorativo ma inorganici e privi di eleganza, secondo una maniera che appare in più statue drappeggiate tomitane — onorifiche o funerarie, in parte pubblicate<sup>71</sup>. Altrettanto sommaria è la basetta circolare del busto, con i profili appena sbazzati.

La pupilla a pelta, il limitatissimo uso del trapano nel trattamento dei capelli, il rendimento schematico del drappeggio ci indicano concordemente l'epoca post-severiana, ormai lontana dalle forme sfocate e morbide della tarda epoca antonina, dovute all'abuso del trapano e dagli eccessivi effetti coloristici che ne derivano. La cronologia del busto si può circoscrivere così verso la metà del III sec. e.n. (240—250 e.n.).

Tanto l'acconciatura, che non segue la moda del tempo ma riproduce meccanicamente quella della dea, quanto la freddezza classicistica, un po' vacua che impronta di sé questo ritratto — come in generale tutto il ritratto femminile del III secolo — rendono difficile qualsiasi tentativo di identificazione iconografica. Tenendo conto tuttavia della frequente rappresentazione di Sarapide sulle monete tomitane di Gordiano<sup>72</sup> si potrebbe suggerire — ma solo in via più che ipotetica — il nome di Tranquillina: alla quale, a giudicare dall'iconografia monetale<sup>73</sup>, si addirebbero le forme floride e il naso un po' corto.

Non è necessario insistere sull'eccezionale importanza di questo pezzo: documento indubbio del culto isiaco, testimoniato a Tomis, ma non copiosamente<sup>74</sup>; unica scultura — almeno sinora — di proporzioni colossali; e, con ogni verosimiglianza, un ritratto imperiale, tanto più importante in quanto la Moesia ha restituito rarissimi ritratti ufficiali<sup>75</sup>.

Abbiamo già osservato, a proposito della dea ammantata e velata (p. 169) che si tratta di un'opera di notevole abilità tecnica ma non di elevata qualità artistica. La stessa valutazione critica si può estendere non solo agli altri tre pezzi esaminati nel presente studio ma a tutto il materiale scultoreo restituito dal suolo di Tomis — intendendo con questo, ben inteso, la scultura propriamente detta, cultuale e funeraria, e non le categorie minori come ad esempio le statuette e i rilievi a piccola scala, di carattere puramente commerciale, eseguiti in serie in modeste botteghe

<sup>71</sup> V. Pârvan, *Inceputurile...* fig. 66, 67; G. Bordenache, in *Dacia N. S. II*, 1958, p. 269 s. fig. 2—3.

<sup>72</sup> E. Condurachi, *Gordien et Serapis sur les monnaies pontiques*, in *Cron. num. și arh. XIII*, 1938, p. 335.

<sup>73</sup> B. M. Felletti Mai, *Iconografia imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino*, p. 163.

<sup>74</sup> Limitandoci alle opere plastiche si tratta solo di: un bustino della dea del I sec. e.n. già citato a p. 175 (cfr. n. 70); un rilievo decorativo di epoca tarda, riutilizzato in una tomba (Em. Condurachi, *Sur deux bas-reliefs „chrétiens” de Tomis*, in *Arta și Arheologia*, fasc. 13—14, 1938—39, p. 1 ss.); la testina di un fanciullo consacrato alla dea con la caratteristica acconciatura di Horus (G. Bordenache, in *Dacia N. S. II*, 1958, p. 279, fig. 7). I tre pezzi citati fanno parte delle collezioni del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest.

<sup>75</sup> Cfr. G. Bordenache, *Un nuovo ritratto di Faustina Minore*, in *Dacia, N. S. IV*, 1962, p. 494.



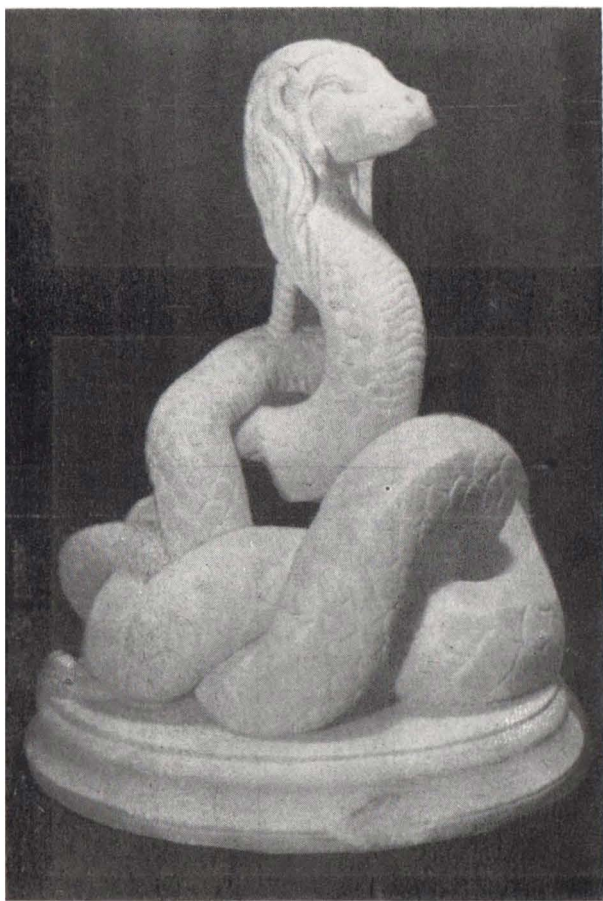
**Fig. 1. Costanza. Il deposito votivo al momento della scoperta.**



*b*



*c*



*a*

Fig. 6. L'immagine di Glycon nella statuaria e nella numismatica; a. Costanza, Museo Archeologico; b-c. Monete di Abonotichos (Antonino Pio, Geta).

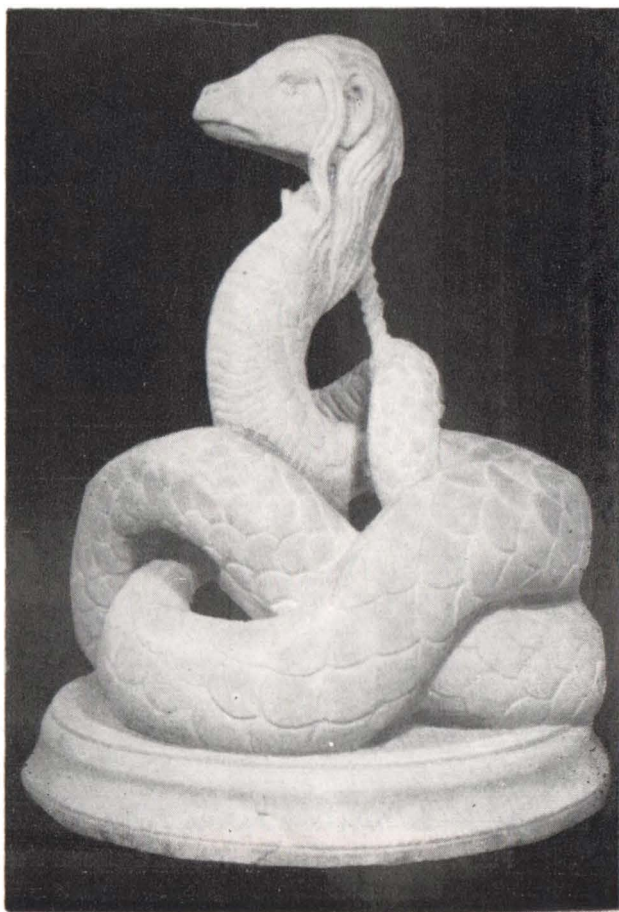




*b*



*c*



*a*



Fig. 8. Il profeta  
Alessandro (?)

Fig. 7. Glycon nella statuaria e nella numismatica: a. Costanza, Museo archeologico; b-c. Monete di Abonotichos (Lucio Vero, Treboniano Gallo).



Fig. 9. Edicola dedicata alle Nemesi. Costanza, Museo Archeologico.



Fig. 10. Dettaglio figura precedente.



Fig. 11. Le due Nemesi. Bucarest, Museo Nazionale di Antichità.





Fig. 12. Vedute di profilo e posteriore di una delle due Nemesi. Bucarest, Museo Nazionale di Antichità.





**Fig. 13. La Tyche di Smirne (da AA, L, 1935, c. 690, fig. 11).**



Fig. 14. Afrodite Marina. Costanza, Museo Archeologico.





Fig. 15. Dettaglio fig. 14.



*a*



*b*



*c*



*d*



*e*



*f*

Fig. 18. Varianti dello stesso gruppo nella monetazione tomitana  
(a. Settimio Severo; b. Macrino; c-d. Gordiano III; e. Filippo  
Senior; f. Filippo Iunior)



Fig. 19. Tyche proveniente da Tomi. Sofia, Museo Archeologico



Fig. 20. Busto-ritratto di sacerdotessa d'Iside. Costanza, Museo Archeologico.





Fig. 21. Dettaglio fig. precedente.



di marmorari, dei quali anche il presente deposito ci offre una ricca esemplificazione (vedi fig. 2). Certo è prematuro tentare uno schizzo sintetico della scultura tomitana, quando il copiosissimo e prezioso materiale venuto in luce da ritrovamenti fortuiti è in massima parte virtualmente inedito. Ma partendo dai pezzi da noi presi in esame nel presente articolo — non superiori, né inferiori, dal punto di vista qualitativo, ad altri pezzi noti — e da studi parziali già fatti <sup>76</sup> è possibile fare alcune osservazioni di carattere generale, utili per studi ulteriori.

Dobbiamo premettere che, per quanto riguarda l'attività artistica nella città di Tomis, ci troviamo di fronte a dati di fatto tutti particolari: vecchia colonia milesia, fondata, sembra, alla fine del sec. VI prima dell'e.n., Tomi ci è del tutto ignota per quanto riguarda il periodo greco e, possiamo aggiungere anche il periodo tra la fine dell'ellenismo e l'inizio dell'epoca imperiale che potremmo chiamare ovidiano: ed è naturale, perché mai vi sono stati eseguiti scavi sistematici e gli occasionali lavori di sterro per condotture, grandi immobili o silos hanno toccato solo gli strati superiori e non sono mai scesi alla profondità necessaria per mettere in luce le più antiche vestigia dell'emporio greco <sup>77</sup>. Inoltre non abbiamo a nostra disposizione nessuno di quegli elementi sussidiari così preziosi per i problemi d'arte quali dati della tradizione letteraria, firme d'artisti, vestigia di botteghe di marmorari.

Ciononostante i resti scultorei e architettonici (risultanti, ripeto, esclusivamente da ritrovamenti fortuiti) s'impongono per il lusso del materiale (quasi esclusivamente marmo greco) la qualità artistica, spesso le proporzioni: statue grandi al vero — sia immagini di culto, sia ritratti — colossali sarcofagi riccamente ornati, capitelli e trabeazioni di sontuosi edifici, tutto ci parla di una fiorente scuola locale di scultura per l'arte figurata e decorativa che, per il momento, possiamo circoscrivere soltanto in epoca romana. Il materiale tomitano si distacca nettamente da quanto è apparso sinora a Histria e Callatis — materiali piuttosto scarsi, e, generalmente, nelle proporzioni ridotte della microscultura <sup>78</sup>. Ed è naturale, data l'eccezionale importanza di Tomi non solo in età romana, ma anche in quella romano bizantina quando diviene capitale di un'importante diocesi cristiana.

In esso possiamo cogliere più tratti particolari: la fedeltà alla tradizione greca o, piuttosto, greco-orientale per quanto riguarda i principali culti della città — accanto a vecchie e autentiche divinità greche quali Dionysos, Apollo, Afrodite, Asclepio, i Dioscuri, la triade eleusina, Poseidon — quelle orientali come Isis, il nostro Glycon, le Nemesis nella speciale

<sup>76</sup> G. Bordenache, *Correnti d'arte e riflessi d'ambiente...* in Dacia, N. S. II, 1958, p. 267 ss.; Idem, *La triade eleusina a Tomis*, in St. Cl. IV, 1962 p. 281 ss.; Idem, *Temi e motivi della plastica funeraria d'età romana, nella Moesia inferior*, in Dacia, N. S. VIII, 1964 (in corso di stampa).

<sup>77</sup> Quanto all'arte decorativa, una serie di membrature architettoniche con l'ornamentazione rimasta incompiuta prova perentoriamente la loro lavorazione a Tomi stessa. Cfr. G. Bordenache, *Attività edilizia a Tomi nel II sec. e.n.*, in Dacia, N. S. IV, 1960, p. 255 ss.

<sup>78</sup> G. Bordenache, *Histria alla luce del suo materiale scultoreo*, in Dacia, N. S. V, 1961, p. 185 ss.; Idem, *Antichità greche e romane nel nuovo Museo di Mangalia*, *ibid.*, IV, 1960, p. 489 ss.

forma smirniota, Iupiter Dolichenus. Le forme stilistiche sono anch'esse generalmente greco-orientali, senza quegli accenti regionali che, in altre province, hanno dato vita a un'arte a sé stante, vivente con leggi proprie. Anche se è logico postulare la presenza di artisti stranieri — greci o microasiatici — attirati dalle eccezionali possibilità di lavoro in un centro economicamente così florido, nessun pezzo ci permette d'intravedere personalità artistiche marcanti, scuole o caposcuole. Egualmente nessun elemento ci autorizza a parlare di sculture importate da uno dei centri maggiori della Grecia propria o dell'Asia Minore. Esistono numerosi monumenti tomitani, ma non si può parlare di un'arte tomitana con caratteristiche proprie inquantoché l'obbedienza ai canoni e ai temi dell'arte aulica impedisce quelle manifestazioni più spontanee e genuine dell'arte che, in altre province dell'impero, rappresentano la parte più valida dell'arte romana.

---